



французского языка определял Л. Вольф. При этом исследователь имел в виду, что в мире существует множество региональных разновидностей французского языка²².

Примечания

- 1 Загряжская Т.Ю. Французская диалектология. М., 1995. С. 19.
- 2 См.: Dauzat A. Les patois. P., 1927.
- 3 См.: Доза А. История французского языка / Пер. с фр. М., 1956. С. 438–446.
- 4 См.: Séguy J. Le français parlé à Toulouse. Toulouse, 1950.
- 5 См.: Dictionnaire universel francophone. P., 1997.
- 6 Allières J. Les français régionaux en France // Actes du colloque «Les français régionaux». Québec, 21–25 octobre 1979 [Электронный ресурс] URL: www.cslf.gouv.qc.ca/Publications/ PubD109/D109-6.html (дата обращения: 20.12.2008).
- 7 См.: Walter H. Patois ou français régional? // Le français moderne. P., 1984. № 52. P. 185–186.
- 8 См.: Rézeau P. (éd.) Variétés géographiques du français de France aujourd'hui. Approche lexicographique. P.; Bruxelles, 1999.
- 9 См.: Rézeau P. Dictionnaire des régionalismes en France. P., 2001.

- 10 См.: Trésor de langue française informatisé / CD. P., CNRS Editions; ATILF: Université de Nancy-2, 2004.
- 11 Rézeau P. (éd.) Variétés géographiques du français de France aujourd'hui. Approche lexicographique. P. 9.
- 12 См. подр.: Poirier Cl. Le français «régional», méthodologie et terminologie // Français du Canada, français de France: Actes du Colloque de Trèves du 26 au 28 septembre 1985. Tübingen, 1987. P. 143.
- 13 См.: Warnant L. Dialectes du français et français régionaux // Langue française. 1973. № 18. P. 112–113.
- 14 Straka G. Problèmes des français régionaux // Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques. Bruxelles, 1983. 5-e série. T. LXIX. P. 38.
- 15 Bal W. Unité et diversité de la langue française // Guide culturel. Civilisations et littératures d'expression française. P., 1977. P. 22–23.
- 16 См. Фрей А. Грамматика ошибок / Пер. с фр. М., 2006.
- 17 Rézeau P. Dictionnaire des régionalismes de l'Ouest, entre Loire et Gironde. Les Sables d'Olonne, 1984. P. 9.
- 18 Цит. по: Poirier Cl. Op. cit. P. 146.
- 19 Müller B. Le français d'aujourd'hui. P., 1985. P. 158.
- 20 Гак В.Г. Введение во французскую филологию. М., 1986. С. 125.
- 21 Цит. по: Poirier Cl. Op. cit. P. 142.
- 22 См. Wolf L. Le français régional. Essai d'une définition // Travaux de linguistique et de littérature / Université de Strasbourg, 1972. T. X, № 1. P. 171.

УДК: 821.111.09

ИМПЛИЦИТНОСТЬ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Е.В. Ермакова

Саратовский государственный университет
E-mail: neutro@inbox.ru

В статье рассматриваются два типа имплицитности, характерные для прозы фантастического реализма: имплицитность блендовых образов и имплицитность как результат корреляции и суггестивного воздействия композиционной, образной и синтактико-грамматических структур текста.

Ключевые слова: имплицитность, бленд, суггестивное воздействие, проекция текста, интерпретативная плотность.

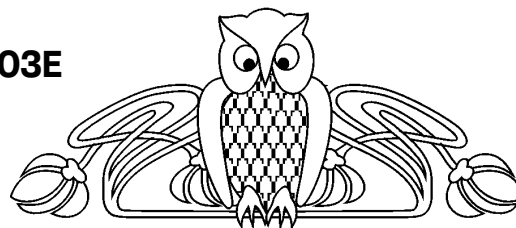
Implicitness in Fantastic Realism Prose Fiction

E.V. Ermakova

The article focuses on two types of implicitness: implicitness of blended images, and implicitness as a result of correlation and suggestive influence of compositional, figurative, syntactical and grammatical structures of the text.

Key words: implicitness, blend, suggestive influence, projection of the text, interpretational concentration and weight.

Современный этап развития лингвистической науки характеризуется огромным интересом к



языку как к феномену психической деятельности человека, как к когнитивному инструменту, приспособленному к определенному типу сознания, отражающему особенности этого сознания. Важнейшим принципом организации психосознательной деятельности человека является принцип сосуществования и взаимодействия эксплицитной и имплицитной форм знания. Имплицитная форма знания традиционно исследуется в психологии (психологи говорят об имплицитном знании, об имплицитной памяти, об имплицитном обучении). Существование имплицитного знания связано со способностью мозга к усвоению, автоматизации знания и оперированию им без выведения на осознаваемый уровень. Именно имплицитный способ хранения знания и оперирования знанием позволяет человеческому сознанию быть эффективным, эвристичным, информационно-емким.

Парадокс имплицитности в речи заключается в следующем. Она доступна для лингвистического наблюдения лишь тогда, когда с помощью ситуа-



ции и контекста усвоенное, подчас неосознаваемое знание выводится из автоматизма и возникают имплицитные смыслы. От типа имплицитного знания во многом зависит, с каким явлением в речи мы столкнемся. Так, например, речевой подтекст и неконвенциональные речевые имплицатуры образуются на основе прагма-коммуникативных знаний, которые служат пониманию поведения в ситуациях реальной жизни, мотиваций, целей, причин и следствий поступков, управляют поведением на бессознательном уровне, процессуальны по своей природе, обладают высокой степенью усвоенности, выражаются с определенным ментальным усилием. Именно этот тип имплицитных знаний активно участвует в порождении имплицитных смыслов в прозе психологического реализма и в реалистической драме.

Процесс понимания художественного текста подразумевает такие этапы, как непосредственное восприятие текста и художественная категоризация текста (творческий процесс, во время которого читатель переосмысливает сквозь призму собственного опыта ситуацию, описанную в тексте). Художественная категоризация приводит к появлению в сознании читателя проекции текста. Построение читательской проекции текста подразумевает сложное взаимодействие основной проекции (это наиболее очевидная модель, объясняющая связь между текстовыми фактами) и гипотетических проекций (проекций, существующих в форме догадок, гипотез, интуиций, находящихся в имплицитном состоянии до того момента, когда возникнет необходимость в переосмыслении основной проекции). Гипотетические проекции и являются теми имплицитными смыслами в художественном тексте, без которых становление проекции текста (то есть понимание текста) невозможно. Гипотетические проекции (имплицитные смыслы) возникают на основе оживляемого имплицитного знания (того знания, которое хранится в неосознаваемой форме до необходимого момента).

Если исследования некоторых аспектов имплицитности в психологической прозе имеют свои традиции и историю, то имплицитность в прозе фантастического реализма лингвистическому исследованию никогда не подвергалась и потому представляет собой обширную область для исследований. Проза фантастического реализма – это полноправная форма реалистического направления, сочетающая историческую достоверность изображения событий и фантастический элемент; подобное гротескное сочетание позволяет отразить парадоксы и конфликты современного мира.

Вяч. Вс. Иванов отмечает, что предвестниками этого направления были некоторые из немецких романтиков, но в особенности Эдгар По, в связи с публикациями рассказов которого Ф.М. Достоевский в издаваемом им журнале впервые употребил термин «фантастический реализм». Согласно Ф.М. Достоевскому, которого

(вслед за Гоголем) самого можно считать одним из предшественников и зачинателей фантастического реализма, суть метода состоит в сочетании фантастических образов с такими достоверными бытовыми подробностями, которые заставили бы читателя поверить в подлинность всего повествования, включая и наиболее фантастические его элементы¹. К предтечам этого литературного течения относят также Ф. Кафку и В. Набокова. В.В. Иванов отмечает: «Нигде фантастический реализм не раскрылся в 30-е годы нашего века с такой силой, как в не допущенных тогда к печати книгах Андрея Платонова, особенно в его “Котловане” и “Чевенгуре”, и в “Мастере и Маргарите” М. Булгакова»².

Среди авторов из США, Великобритании и Канады, пишущих на английском языке, наиболее значимы имена таких писателей, как Г. Джойс, Т. Моррисон, А. Картер, И. Мартель, Ш. Стюарт, К. Линк, А. Лэндсмен (уроженка ЮАР, пишущая об Африке, но живущая в США), Дж. Лэйк, Р. Вуксевич, Б.Х. Роджерс, С. Чини-Кокер. Литература фантастического реализма других стран представлена именами Г.Г. Маркеса (Колумбия), Дж. Л. Боргеса (Аргентина), М.В. Ллоса (Перу), К. Фуэнтеса (Мексика), А. Карпентьера (Куба), М. Элиаде (Румыния), С. Рушди (Индия). Японская литература этого направления представлена некоторыми работами Х. Мураками и Кобо Абэ. Интересную творческую традицию в области фантастического реализма имеет литература Африки. Она представлена работами Койо Лэинга (Гана), Бена Окри (Нигерия).

Мифопоэтичность фантастического реализма, отмечаемая многими исследователями, – это важнейший источник имплицитности в данной литературной форме. Из-за постоянно существующего «напряжения» между реалистическим и фантастическим в тексте читатель вынужден находиться в постоянном поиске смысла того или иного события, образа. Необходимость постоянного оживления имплицитного знания, необходимость смены гипотез (имплицитных гипотетических проекций), важность читательских интуиций делают эту литературную форму особенно интересной для анализа с точки зрения теории имплицитности.

Основу мифопоэтизма фантастического реализма составляет особый тип оживляемого имплицитного знания. Это экзистенциальное знание, связанное с наиболее древними (архетипическими) представлениями о волнующих человека явлениях (наделяемых такими чертами, которые современному человеку чужды, но запечатлены в сказках, мифах, преданиях, фольклоре, а потому усваиваются им еще в раннем детстве) – рождении, смерти, болезнях, любви и т.д. Необходимость обращения к древнейшим представлениям связана с тем, что эмоции, вызываемые этими представлениями, – это инструмент, который служит художнику слова для выполнения



его эстетических задач (прежде всего создания особого отношения к волнующим художника проблемам и выведения философских и исторических обобщений).

Мифопоэтические образы – путь к необходимым писателю эмоциям (не называя эмоций, они вызывают их и оживляют связанный с ними опыт): «Многие аспекты нашего существования нельзя обрисовать с помощью терминов, прямо связанных с нашим опытом. Это касается таких аспектов, как эмоции, абстрактные концепты, умственная деятельность, время, работа, социальные институты, социальные практики и т.д. и даже физические объекты, не имеющие стабильных внешних границ и четких ориентиров. Хотя большей части вышеназванных сущностей соответствуют вполне конкретные переживания, для их восприятия не существует собственных, соответствующих им терминов. Мы вынуждены осознавать их в терминах других сущностей и другого опыта»³. Мифопоэтические образы фантастического реализма – это попытка воззвать к чувствам читателя через создание образов особого типа, образов, которые совмещают в себе опыт современного человека и опыт человека архаичного.

Наиболее распространенные типы бледных образов с большой степенью интерпретативной плотности в текстах фантастического реализма – это: человек – призрак – мертвец; человек – мифическое существо; человек – животное; человек – предмет.

Воздействие бледного образа фантастического реализма усиливается за счет некоторых особенностей композиции такого образа: 1) знакомым образам присваиваются такие черты, которые принадлежат образам, обычно противопоставляемым данным знакомым образам; 2) бледному образу присваиваются в разные моменты времени такие черты, которые опровергают, отрицают друг друга; 3) в блед включаются амигутивные образные компоненты, т.е. образы, которые могут расшифровываться сразу несколькими способами; 4) в бледе совмещается буквальное и аллегорическое.

Рассмотрим технику присвоения парадоксальной, не свойственной черты знакомому образу на материале бледа «человек – призрак – мертвец». Чрезвычайно часто наблюдаемым приемом является прием присвоения призраку/мертвецу черт младенца (нерожденного, только что рожденного).

В романе Т. Моррисон «Любимая» призрак по имени Любимая (явившаяся в семью главной героини Сит давно погибшая дочь) рассказывает своей младшей сестре о загробном существовании, уподобляя эту жизнь существованию в утробе младенца.

«<...> она прошептала, «почему ты говоришь, что тебя зовут Любимая?»

Любимая закрыла глаза. «Во тьме мое имя – Любимая».

Денвер задала еще один вопрос, волновавший ее. «А как там, в том месте, откуда ты пришла? Можешь сказать?»

«Темно», сказала Любимая. «Я там маленькая. Вот такая». Она приподняла голову, перевернулась на бок и свернулась.

Денвер прижала пальцы к губам. «Тебе было холодно?»

Любимая еще сильнее свернулась и покачала головой. «Жарко. Нечем дышать и пошевелиться невозможно»⁴. (здесь и далее перевод англоязычных источников мой. – Е.Е.)

В одной из заключительных сцен романа женщины, пришедшие уничтожить призрак по имени Любимая, обнаруживают, что он принял форму беременной женщины (на этот раз призраку был присвоен признак «способность к рождению»): *Поющие женщины сразу же узнали Сит и, к собственному удивлению, не испугались, увидев то, что стояло рядом с ней. Дитя-дьявол умно, думали они. И красиво. Оно приняло форму беременной женщины, обнаженной и улыбающейся в жарком свете полуденного солнца. Черная, как грозовое небо, сияющая, она стояла на длинных стройных ногах, а живот у нее был большой и тугой. Пряди ее волос вились как изобильные виноградные лозы. Иисусе. Ее улыбка слепила»⁵.*

В основе образа лежит деавтоматизируемое древнейшее представление о смерти как о рождении «в другую жизнь». Оживляемое имплицитное знание, участвуя в процессе творческого переосмысления текста читателем, может послужить толчком к следующему суждению: благодаря силе любви Сит ее дочь, у которой была отнята жизнь, даже в смерти проживает нечто подобное жизни, постигая полноту жизни.

Текст воздействует на читателя не только своим информационно-понятийным содержанием, но и суггестивно, через корреляцию таких структур художественного текста, как сюжетно-композиционная, образная, синтактико-грамматическая структура. Элементы разных текстовых структур создают единую эмоциональную «сетку восприятия». Эффект от подобных смыслов носит сугубо эмоциональный характер, однако «скидывать его со счетов» ни в коем случае не следует: от него зависит, насколько полноценно эмоционально-психическое восприятие текста, мотивирующее чтение и позволяющее воспринимать текст как единое целое.

Существуют знания, которые являются той или иной формой обобщения, однако требуют специальных форм передачи и не всегда поддаются однозначной вербализации. К знаниям такого рода относятся некоторые представления, усваиваемые в раннем детстве, например, представления о «внешнем – внутреннем», «живом – мертвом», «жидком – твердом» и т.д., то есть те представления, которые чувственны в своей основе и усвоены психикой на самом глубоком уровне (субъективно-перцептивные знания).



Обратимся к роману А. Лэндсмен «Труба дьявола». «Цементирующим» элементом повествования являются имплицитные смыслы, связанные со своеобразием представлений главной героини о «внешнем – внутреннем» (о своем «внутреннем пространстве» и о том, как это «внутреннее пространство» соотносится с пространством «внешним»). Это представление носит образно-перцептивный характер и влияет на восприятие текста как целостного образования.

Усвоение представлений о внешнем и внутреннем мире происходит в очень раннем возрасте. Ребенок способен координировать свои установки с установками других людей (соотнося при этом ментальные и телесные атрибуты человека), к концу второго года, согласно Ж. Пиаже, причем к этому моменту ребенок переходит к внутренним символическим действиям и трансдуктивным состояниям⁶. Увоенные в столь раннем возрасте категории (в частности, категория «внутренний, психический мир – внешний мир») неосознаваемы и могут эксплицироваться лишь опосредованным образом: «приходится искать другие объекты и через их изучение – косвенно – делать выводы о собственной психике»⁷.

Образность, основанная на своеобразии представлений Кони Ламбрехт о «внешнем – внутреннем», пронизывает все уровни романа. С точки зрения сюжета и композиции роман состоит из двух сюжетных линий: рассказчица, Конни Ламбрехт, талантливая, глубоко чувствующая женщина, страдающая алкоголизмом, описывает свою жизнь (ссоры с мужем, сестрой, беременность и потерю ребенка). Вторая сюжетная линия: рассказчица описывает (и частично воображает при этом) год из жизни мисс Беатрис, которая жила в начале XX в. на ферме рядом с пещерами Конго в Южной Африке, где в момент повествования работает в туристическом агентстве рассказчица. С сюжетной точки зрения Конни и мисс Беатрис роднит печальное обстоятельство – гибель их новорожденных детей (сын Конни погибает во время родов, мисс Беатрис теряет свою дочь после родов в пещерах Конго, после чего у местного населения появляется легенда о призраке в пещере «Труба дьявола»).

Важнейший сюжетный образ романа – это образ пещер Конго (в том числе и той из них, где пропала дочь мисс Беатрис, – пещера «Труба дьявола»), в которых происходят многие важные для жизни героев события, меняющие их «внешнюю» жизнь (к таковым, например, относится встреча мисс Беатрис и мистера Джейкобса в одной из пещер). Композиционное разделение романа на «внешнюю» историю (повествование о собственной жизни рассказчицы) и «внутреннюю» (жизнь мисс Беатрис, которая, возможно, наполовину выдумывается рассказчицей), а также многочисленные сны мисс Беатрис, в которых присутствуют образы провалов, дыр, пещер, труб, – это образы, перекликающиеся с основным образом (образом

пещер). Дом мисс Беатрис также уподобляется убежищу, защищающему от внешнего мира, но имеющему с внешним миром определенную связь: *«Вот когда мисс Беатрис вспомнила дыру в своем сне и кровь на шее у мистера Генри, и ей захотелось спросить, А где Номза? Где Септембер? Что ты наделал? Но дом держал ее в ловушке своих толстых стен и коварных оконце, и она промолчала. Внутри было то, что она знала, снаружи была правда. Она хотела навсегда остаться в доме, доест последний хлеб и вяленое мясо, смотреть в окно, как придет и уйдет сухая африканская зима. Но ребенок давил изнутри, все сильнее раздвигая ее тазовые кости, и она знала, что ей нужно выйти, открыв большую наружную дверь. Ей нужно было перейти реку и оказаться на том берегу, если она хотела когда-нибудь еще посидеть на солнце на камнях и провести пальцами по волосам своего ребенка»*⁸.

На уровне языковой образности находим многочисленные метафоры, в основе которых лежит образное противопоставление «внешнее – внутреннее», например, метафоры, посвященные мисс Беатрис: *what he said sounded like a big lie with a tiny ship of truth floating inside it, right in the center* (то, что он сказал, было похоже на большую ложь, но маленький кораблик правды плавал внутри, в самой середине); *But still, it felt as if something had been stolen. As if there was a hole in the air where something used to be* (И все же казалось, что что-то было украдено. Словно в воздухе появилась дыра, там, где раньше что-то было); *She wanted to say but couldn't, not wanting to answer, not wanting to know past the walls of her own skin* (Она хотела что-то сказать, но не могла, не хотела отвечать, не хотела узнавать, укрывшись за стенами собственной кожи); *She had locked the door on her terror and that dream in the hole* (Она захлопнула дверь, чтобы страх не вошел, и чтоб не вошел тот сон про дыру); *She groaned from inside her bones* (Она стонала, и стон этот шел из самих костей); *The day was crawling away somewhere behind her* (День уползал прочь, где-то там, у нее за спиной); *the minutes and the hours sat on Miss Beatrice's head and her stomach* (минуты и часы уселись мисс Беатрис на голову и на живот); *the Hotel bar that looked like the inside of somebody's heart. So dark-red and soft it was* (бар отеля был похож на внутренность чьего-то сердца. Таким багрово-красным и мягким он был); *Only Nomsa knew the inside of Miss Beatrice's scream* from the time of Precious being born (Только Номза знала внутренность крика мисс Беатрис, знала с момента рождения Драгоценной) и т.д.

В конце романа композиционно-сюжетные образы и образы языковые своеобразным образом «сплетаются». Выясняется причина, по которой погиб сразу же после родов сын Конни, – у него был врожденный порок сердца, который молодой матери описали как «дыру в сердце»: *Это было сердце, они сказали мне, когда я была в больнице. У*



*ребенка в сердце была дыра, из которой вытекала кровь. Поэтому-то я и знаю, что чувствовала мисс Беатрис, и как это ужасно, когда ты слышишь стук собственной глупой крови в шейной артерии, а другого, твоего ребенка, больше нет*⁹.

Ретроспективно становится понятно, что все образы, связанные с мисс Беатрис и с собственной жизнью Конни, подчинены некоторому единому впечатлению, с которым Конни прожила всю свою жизнь, – это запечатленный в ее сознании образ «дыры» (физической, в сердце ребенка, и метафорической – дыра в пространстве, возникающей после смерти человека). Заметим, что это точка зрения исследователя, читатель может не осознавать этого, но не влияя на его восприятие образная система произведения не может. «Дыра», как ход между пространствами внешнего и внутреннего, ощущение связи между матерью и ребенком, как связи между внутренним пространством и внешним, – это ключ к эмоциональному восприятию романа.

Образный и композиционный строй произведений коррелирует с грамматико-синтаксическими структурами. В тексте много противительных конструкций: интонация противительности приводит к особому эффекту – «спотыкающегося», особым образом усложненного ритма. Доминирующая «противительность» синтактико-интонационного строя прозы А. Лэндсмен несет важный эмоциональный заряд (героиня всеми силами противится власти мира, в котором «пещера» из безопасного места может превратиться в место угрозы и смерти).

Итак, в работе были рассмотрены два типа имплицитности: имплицитность блендовых образов (подразумевает способность читателя комбинировать разнородные элементы, воспринимая их в результате комбинирования как

единую целостную сущность) и имплицитность как результат корреляции и суггестивного воздействия композиционной, образной и синтактико-грамматических структур. Имплицитный смысл, необходимый для восприятия и понимания текста, – это один из важных компонентов информационно-содержательного пространства текста. Художественный текст дает возможность читателю взглянуть на то, что превратилось для него в «очевидность», перестало замечаться, заново, переосмыслить его как нечто новое. Имплицитные смыслы – это смыслы в процессе становления, переживаемые смыслы, это превращаемые в смыслы знания, которые в конечном итоге могут вылиться в новый для читателя опыт, получить который можно, лишь постигая уникальный мир художественного произведения.

Примечания

- ¹ См.: *Иванов В.В.* Мирча Элиаде и фантастический реализм XX века, 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://ameshavkin.narod.ru/litved/grammar/ivanov/ivanov.htm> (дата обращения: 23.03. 2009). С. 2.
- ² Там же.
- ³ *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. Chicago; L., 2003. P. 173.
- ⁴ *Morrison T.* Beloved. N.Y., 1987. P. 88.
- ⁵ Там же. P. 308–309.
- ⁶ См.: *Лукаже Ж.* Схемы действия и усвоение языка // Семиотика. М., 1983.
- ⁷ Словарь психолога-практика / Сост. С.Ю. Головин. 2-е изд. Минск, 2001. 976 с.
- ⁸ *Landsman A.* The Devil's Chimney. Penguin Books, 1997. P. 209–210.
- ⁹ Ibid. P. 255.